

ÍNDICE

Sobre definiciones y matices según Mc Caffey.	3
Sobre poesía sonora	3
En estas orillas de lo dicho (huérfanos de herencia)	5
En el tranvía de los 20's	8
El espacio audible de la voz (la historia del registro)	9
(Un aparte)	10
Pensando en la poesía sonora uruguaya	11
Rewind	14
Poesía sonora sonando (primer tiempo, o el tercer núcleo Mc Caffey)	16
(Otro aparte)	16
Rebobinando (rewind 2) recomenzar de nuevo (segundo tiempo)	18
Volviendo a Mc Caffey y algunos ejemplos más	24
Bibliografía	27
Discografía	30

*Este trabajo se complementa con “**Al margen - Breviario para la gramática del registro en la poesía sonora uruguaya**” que contiene una selección de los audios mencionados aquí. Disponible en:*

<https://archive.org/details/AlmargenBreviarioDeLaPoesiaSonoraUruguaya>



Sobre definiciones y matices según Mc Caffery.

Decía Steve Mc Caffery: *“the very attempt to write a history of sound poetry is a doomed activity from the very outset”* o sea que el intento de escribir una historia de la poesía sonora es una actividad condenada al fracaso desde el principio. Su lógica se basa en que no existe un “movimiento” *per se*, sino más bien unas complejas y a menudo opuestas interrelaciones, intentos de recuperar tradiciones perdidas mezcladas con intentos de rupturas radicales con toda continuidad. Lo que se conoce por “poesía sonora” – dice Mc Caffery – es una rica y variada genealogía fónica inconsistente contra la cual podemos anteponer en primer plano, los desarrollos específicos de las últimas cinco décadas.

En todo caso, él hace una división de tres grandes núcleos o fases en el campo de la poesía sonora. El primer campo es una vasta zona de poesías arcaicas y primitivas estructuradas a través del canto y de la magia, voces sin sentido, glosolalia, muecas silábicas y distorsiones léxicas deliberadas. Aún vivas en los pueblos primarios de todos los continentes.

El segundo período, más o menos fechado entre 1875 y 1928 se centra en el estudio de varias investigaciones sobre las propiedades no semánticas y acústicas del lenguaje. Esto lo podemos ver en la obra de los futuristas rusos Khlebnikov y Kruchenykh, las actividades intermedia de Kandinsky, los poemas brutistas de los dadaístas (Ball, Schwitters, Arp, Hausmann, Tzara) y las “parole in libertà” del futurista italiano Marinetti, el aspecto fonemático del lenguaje finalmente aislado se convirtió por su propio bien en materia de estudio.

Antes de esto hubo intentos pioneros, autores aislados como Christian Morgenstern (ca. 1875), Lewis Carroll (“Jabberwocky” - 1872), August Stramm (ca. 1912), Petrus Borel (ca. 1820), Moliere, el místico de Silesia Quirino Khulman (siglo 17) Rabelais y Aristófanes.

El tercer período lo fecha a partir de 1950. Mientras que los dadaístas, futuristas y letristas liberaban a la palabra de su función semántica, persistía todavía un patrón morfológico que sugería la presencia de la misma. La explotación de la tecnología y sus avances en el campo de la grabación – siempre según Mc Caffery – permitieron la trascendencia de los límites del cuerpo humano. Éste ya no es el parámetro fundamental, la voz no es el punto de llegada sino el de partida. La cinta de la grabadora se convierte en otro sistema de escritura, como cualquier sistema de almacenamiento, el poeta puede moverse más allá de su propia expresividad.

Sobre poesía sonora

Este término: *poesía sonora*, fue usado por Henri Chopin en la década del 50 para darle nombre a sus experimentaciones acústicas. Él exploró las diferentes posibilidades de la voz humana utilizando la tecnología para amplificar y reelaborar la misma. El grabador, el micrófono, la alteración de forma mecánica de los registros de la voz, la convirtieron en un objeto sonoro.

La definición que usaremos, amplía la noción del objeto de Chopin porque la poesía sonora como definición, debe estar subordinada a un proyecto *poématico* y necesariamente debe considerar la complejidad semántica de la comunicación poética.

Philadelpho Menezes en su trabajo "Máquina Futurista" dice: *"Diferenciar-se da poesia declamada quer dizer não reproduzir as formas tradicionais de declamação emotiva e lírica, teatral e dramática do texto. Em seu lugar, entram o humor, as técnicas fonéticas, o rumorismo, a utilização de meios tecnológicos. Por conseqüência, a poesia sonora se distancia da idéia de texto: o poema sonoro nunca é um texto lido oralmente, por mais que um texto se pretenda experimental enquanto discurso verbal. A poesia sonora parte da idéia de que a poesia nasce antes do texto e do discurso e não depende dele para existir. Ela se cria com certas conjunções sonoras (sendo a palavra apenas um de seus elementos possíveis) que, organizadas numa certa ordem, exprimem conceitos, sensações e impressões."* Ya William Burroughs hablaba de la poesía sonora como una expresión que rompe las fronteras entre categorías arbitrarias. Desde las primeras experiencias fonetistas a principios del siglo XX de los dadaístas, pasando por los letristas, los concretistas y hasta nuestros días, el concepto de poesía sonora se ha ampliado y enriquecido, separándose en el espacio audible de las formas miméticas de la reproducción oral del texto escrito. También debe separarse de la poesía cantada o musicalizada, en tanto la voz no reformule el canon tradicional declamatorio dentro de este género. El poema sonoro no desvaloriza la palabra escrita, sino que elabora de forma conciente un trabajo que la relacione con otros códigos no verbales, lo interdisciplinario, lo fronterizo se disuelve en nuevos espacios habitables, esto implica diversas formas de acercarse y apropiarse de diferentes tradiciones en la construcción del lenguaje poético. Escribe Roland Barthes al finalizar "El placer del texto": *"La escritura en alta voz no es expresiva, deja la expresión al feno-texto, al código regular de la comunicación. La escritura en alta voz pertenece al geno-texto, a la significancia, es sostenida no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el granulado de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje y que como la dicción puede ser también materia de un arte...Considerando los sonidos de la lengua la escritura en alta voz no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto dónde pudiese escucharse el granulado de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda, la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje"*.

En el capítulo "La puesta en voz: el gran encordado" del libro de Luis Bravo "Voz y palabra", el autor expone su definición: *"...la puesta en voz de un poema lleva la materialidad fónica a un primer plano, de tal manera que requiere una elocución acorde al tono, al estilo. O a otros elementos que lo constituyen estructuralmente...el poema que se presenta ante una audiencia ha sido elaborado para sonar: ya utilizando solo la voz, ya acompañándose por instrumentos, o adoptando las entonaciones del canto. En cualquier caso el poema recupera allí algo que le es propio a su naturaleza originaria: el ser un objeto del lenguaje compuesto para ser dicho"*.

Como vemos, el llevar el poema a su expresión oral se puede realizar por medio de una variada serie de técnicas y herramientas. Hay que tener en cuenta también la intencionalidad del proyecto. La articulación sonora de la palabra, la voz, se han convertido de un objeto auto-reflexivo. Una serie de

prácticas realizadas a principios del S XX llevan al desarrollo de lo que aquí nos interesa definir como “poesía sonora”.

Desde las “Parole in libertà” (palabras en libertad – Futurismo italiano, F.T. Marinetti), el “зáумь” (zaum – Futurismo ruso, Velimir Khlebnikov), la “Lautgedichte” (Poesía sin palabras – Dadá, H. Ball), la “Optophonetische Gedichte” (poesía optofonética – Dadá, R. Housmann), el simultaneísmo practicado en el poema “L'amiral Cherche Une Maison à Louer”, propuesto por Ball y presentado a fines de Octubre de 1916 en las funciones del Cabaret Voltaire o cuando Tristán Tzara dijo, cuando comenzó a traducir los famosos “Poèmes Nègres” leídos durante las “Soirées Dadá”: *“Un facteur insolite fait son apparition en poésie, celui de la spontanéité du sentiment, qui, par voie de corollaire, y introduit la force percutante du langage parlé.”*

El poema sonoro es parte de la oralidad de la poesía y se encuentra dentro de las técnicas de la puesta en voz. Hoy en día el poema sonoro se entrecruza con la poesía fonética, la performática, la digital, entre otras y producen nuevos maridajes. El poema sonoro puede darse en directo o puede construirse en un laboratorio de audio. El poema sonoro puede gestarse en la vibración de la glotis o en el vocoder de un procesador. Pero siempre tendrá *“el granulado de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales y la fuerza percutante del lenguaje hablado”*

Siempre será una cuestión de matices.

En estas orillas de lo dicho (huérfanos de herencia)

Desde 1830, quienes en general han ejercido la crítica canónica literaria (o lo han pretendido) han concordado a lo largo del tiempo que las expresiones no tradicionales de la poesía, o no existen, o son tardías o se autocensuran. Y si se las reconoce, se las minimiza o ridiculiza. Lo escribió Real de Azúa en 1968: *“En nuestra literatura, como en nuestra historia política, parece haber sido inevitable la inclinación por los arreglos y la dilución de todo concentrado agresivo. Es bueno advertir que este rasgo persiste hasta nuestros días y hace que tanto nuestras letras como nuestra sociedad entera sean un verdadero desierto de estridencias auténticas”*

Pero las estridencias existieron y de alguna manera, en contra de todo pronóstico fueron empecinadamente trabajando. Dentro de estas expresiones nunca bien valoradas, lo más cercano a la definición que trabajamos de poesía sonora fueron los textos de Francisco Moreno que en los albores de la patria publicó en el periódico “Vanguardia” en 1830 una serie de poemas escritos en “bozal”. La “lengua bozal” fue un pidgin, una forma de hablar el castellano por los primeros esclavos radicados en estas tierras, caracterizado por rasgos como la alteración de la *r* por la *l*, la *i* final por la *l* y la *o* por la *u*, además de cambio de género en los pronombres y una frecuente omisión en las preposiciones. La deformación de las palabras, incorporación de las originarias al uso cotidiano, el uso de onomatopeyas, toda esta mezcolanza propiciaba una forma del decir que se le atribuía a los esclavos y a los primeros afro-uruguayos.

Curumbé, Curumbé, Curumbé,

que mi amo me quiele vendé
porque Dios que yo no sabo
ni flegá ni cusiñá,
Curumbé, Curumbé, Curumbé. (fragmento)

También nuestro “glorioso bate” Francisco Acuña de Figueroa, quien entre otros haberes (léase caligramas, poemas permutacionales) en 1834 publicó sin su firma el “Canto Patriótico de los Negros celebrando a la Ley de Libertad de Vientres y a La Constitución” en el periódico El Universal” bajo el nombre de “Cinco sientos negros de tulo nasione”.

Viva len Conditusiones
Vive len Leye Patlisia,
Que ne tiela deuu balanco
Se cabó len dipotima:
Lingo, lingo, lingo,
Linga, linga, linga,
Que ne tiel deu balanco
Se cabó len dipotima. (fragmento)

Nótese que más adelante Tristán Tzara (en su estudio cercano a la etnopoética) recreara en una especie de traducción fonológica “Un poème des nègres Maori, que je trouve très bien comme sonorité...” y que titulará “Toto – vaca”.

ko aou ko aou
h i t a ou e
make ko te hanga
h i t a ou e
tourouki tourouki
paneke paneke
oioi te toki
kaouaea
takitakina
ia
he tikaokao
he taraho
he pararera
ke ke ke ke
he parera
ke ke ke ke (fragmento)

Los ejemplos ante citados de nuestro país, acercan la idea de la poesía fonética a modos del lenguaje hablado. Pero no hay registros de su puesta oral ni relatos de su uso en el campo sonoro.

Si pensamos en el primer período señalado por Mc Caffery, y en nuestra acotada geografía, a comienzos de la patria, con una política de estado activa y dispuesta a exterminar a la población indígena, encontramos que sus rastros culturales se funden con el criollo, (el gaucho) con el habitante del campo

profundo. E inclusive este tipo de habitante fué perseguido, hostigado en pos de la civilización, que indefectiblemente debía avasallar a la barbarie. Hasta los años 60, se uso en el Uruguay, el texto de apoyo llamado "Ensayo de Historia Patria" escrito originariamente en 1903 por el religioso católico Hermano Damasceno (H.D.) y con relativas variantes se fué reeditando hasta llegar a las 18 ediciones. Pero siempre conservaba los mismos juicios de valor: "Los primitivos habitantes de nuestro país ... eran nómades, es decir, no tenían domicilio fijo como nosotros, sino que andaban vagando de un punto a otro, levantando sus toldos o carpas donde encontraban elementos de vida" o por ejemplo "En cuanto a los habitantes actuales de la República, es de advertir que no todos son de la misma raza. La mayor parte son criollos, es decir, descendientes de extranjeros (no americanos) nacidos en la América española. Hay también bastantes negros, hijos de los que antiguamente fueron importados de África como esclavos" y por último la definición de gaucho: "De la unión de los españoles y portugueses radicados en nuestras tierras, con los negros traídos de África y con los indios misioneros ... nació el gaucho, tipo genuino de los campesinos rioplatense. El gaucho llevaba una vida errante y despreocupada ... a los primitivos gauchos se les llamaba también gaudeiros, término equivalente al de malhechores u holgazanes". Cuando real de Azúa en el 68 como citamos antes decía: "En nuestra literatura, como en nuestra historia política, parece haber sido inevitable la inclinación por los arreglos" sin duda no sólo se refiere a la ausencia de estridencias artísticas, sino a el menosprecio y desdén por todo aquello que no sea blanco, europeo y moralmente correcto. Buena parte de la intelectualidad uruguaya (y latinoamericana) hasta los 60's se hacía eco de esta forma de pensar. El esclavo africano, afincado en las urbes, mantuvo su presencia y por ende su cultura, no sin dificultades. La abolición del sistema esclavista en el país se hizo por etapas, recién en 1853 se sancionó la ley que dejaba sin efecto el "patronato" de los blancos sobre los "menores de color". Inclusive en 1856 en el Hospital de Caridad, comenzaba a funcionar una escuela para niñas huérfanas y pobres "sin excluir las de color" Esta marginación social sobre estos segmentos de la población, también se ve reflejada en los estudios críticos, salvo honrrosas excepciones.

La poesía negrista en el Uruguay cobró ímpetu a comienzos del siglo XX, los estudios y antologías realizadas por Idelfonso Pereda Valdés en la década del treinta (en 1936 publica la segunda recopilación que se realiza en Latinoamérica de este género: "Antología de la poesía negra americana") sirvieron para afianzar este movimiento, que tomó como referencia en general el *belletrismo* norteamericano. Tal vez fue Juan Julio Arrascaeta el que trabajó más esa afinidad entre el fonetismo bozal, lo onomatopéyico y la temática negra, una poesía más folklórica o *africanista*. Comenzó publicando en revistas "Luz y Sombra", "La Razón", "La Revista Municipal", "Bahía", aparecen sus textos en las primeras antologías de Pereda, pero tampoco se hallan registros o referencias a la puesta oral de sus poemas. El fragmento que reproduzco está tomado de la "Antología de la poesía negra americana" realizada por Pereda Valdés en 1936 y el poema no tiene fecha de publicación previo.

Samba...bó
Samba...bé
Samba a catamba

Catamba...yé

Tate queto mi Yimbitto
no llore, ejate lavá
tené la bemba chucha
Maná no te va bautizá. (fragmento)

En el tranvía de los 20's

El crítico Pablo Rocca menciona en una nota publicada en el suplemento "El País Cultural" en 1994, "El misterioso José Parrilla" la siguiente introducción: *"...en el Montevideo de los años veinte, a imitación o reflejo de lo que ocurría en el ancho mundo y en la cosmópolis porteña, algunos jóvenes escritores uruguayos se animaban, mucho más de lo que el crítico sospechó, a esquivar los buenos modales de una promoción apañada por la prosperidad civilista de los twenties. Ildelfonso Pereda Valdés arrojó volantes poéticos ante Marinetti, el sorprendido pope del futurismo, que llegaba por primera vez a Montevideo en 1927 (habría una segunda visita en 1936, como embajador cultural del fascismo). Alfredo Mario Ferreiro, "el menos ceremonioso de los uruguayos" - como lo llamó Jorge Luis Borges - despotricaba contra los "zaparrastrosos de la Academia". El cincuentón Álvaro Armando Vasseur reclamaba para sí la propiedad del primer "ismo", lo que el propio Vicente Huidobro había reconocido en un artículo de 1914. Otros vencían sus timideces y pegaban revistas murales en las paredes de la ciudad, "a imitación de lo que hicieron algunos de Buenos Aires, supongo que a imitación de algunos de París", ironizaba Roberto F. Giusti en la revista "Nosotros" (1926)."*

De los mencionados, la figura de Alfredo Mario Ferreiro nos resulta la más interesante ya que en su primer libro "El hombre que se comió un autobús, poemas con olor a nafta" publicado en 1927 incluye un texto netamente fonético.

Tren en marcha

Toco-tócoto
trán trán
Toco-tócoto
trán trán
Recatrácata, paf-paf

Chucuchúcuchu
Chás-chás
chucuchúcuchu
cháschás
Tacatrácata, chuchú
tacatrácataca, chúschú (fragmento)

Inclusive el "Poema sin obstáculos del tránsito ligero" que abre la primera sección del libro: "Radiador" contiene un fragmento que permite una lectura fonética o semántica, según se lea horizontal o sesgado.

B C S C K
O A I O L
C M R R A
I P E N S
N A N E O
A N A T N
S A S A E
S S S

(fragmento)

Pero, también en este caso, no hay registros grabados ni comentarios sobre su puesta oral por el autor. Recién, en “Tren en marcha” el primer registro aparece en la presentación en vivo del DVD “Árbol Veloz” realizada por Luis Bravo en el 2007 y editado por ediciones DEL cementerio ese año. Y del segundo aparece en el video registro de una lectura múltiple, durante un homenaje a Ferreiro, realizado en la Academia Nacional de Letras en el 2013: “*Recital ferReiro para tres voces*” pieza compuesta por Bravo y acompañado en su puesta oral por Clemente Padín y el autor de esta nota.

Las coincidencias entre la definición de Mc Caffery y nuestra historia parecen obvias.

El espacio audible de la voz (la historia del registro)

Inevitablemente cualquier estudio de la poesía sonora debe sustentarse sobre registros sonoros o documentos y relatos que reseñen actividades que se encuadren en dichos parámetros. La poesía sonora nace con el desarrollo de la tecnología para grabar la voz y la accesibilidad de los mismos. La poesía sacada del espacio lineo-temporal de la declamación en vivo o de la escritura uruguaya se registra sobre el soporte fonográfico por primera vez (en tanto conocemos) en la voz de Eugenio López el 8 de Enero de 1906. El registro se realizó en los estudios de Philadelphia, Pensilvania (Estados Unidos) por el sello Víctor. El texto leído fue “Tabaré” de Juan Zorrilla de San Martín en dos master de diez pulgadas. En el catálogo Víctor se reseña: Description: Recitation, Category: Spoken, Marketing Genre: Spanish (Argentina). Nada sabemos de Eugenio, sólo por el catálogo inferir que era argentino, que grabó aproximadamente 200 master entre 1905 y 1910, de los cuales 22 son de su autoría. Sus categorías varían entre *monologue*, *dramatic scene*, *descriptive escene*, *comic scene* o *recitation*. Está claro que este tipo de trabajos por definición, los excluimos de la “poesía sonora” pero es interesante reseñar los orígenes y entender, que en su momento, la experiencia de escuchar y no leer un poema, nos acerca a la experiencia de “*la escritura en alta voz*” barthiana, ya que lo efímero-lineo-temporal de la lectura en directo, quedo abolida ante la posibilidad de repetir (mientras los surcos resistan) ad infinitum la puesta oral del poema.

En plan de reseñar estos orígenes cabe acotar que el propio Juan Zorrilla de San Martín grabó el 4 de Abril de 1910 ocho master de 10 pulgadas en los estudios Víctor de Buenos Aires, Argentina. Dos para “Lavalleja”, dos para “La

leyenda Patria” y cuatro para “Tabaré”, además “Tabaré” y “La leyenda Patria” fueron editados en dos master cada uno de 12 pulgadas para la serie: “Latin America - A”

Siete meses después de la versión de Eugenio López del poema de Zorrilla, en los mismos estudios de Philadelphia, el 2 de Agosto de 1906 se grababa la primera composición musical uruguaya: “Himno Oriental” en un master de 12 pulgadas en las voces de Alfredo Eusebio de Gobbi (tenor vocal) y Flora Rodríguez de Gobbi (soprano vocal). Nuevamente en el catálogo aparecía como “Marketing Genre: Spanish (Argentina)” La segunda versión musical del himno uruguayo que se graba es en los estudios de Buenos Aires, el 30 de Marzo de 1910 (cinco días antes que la lectura de Zorrilla) nuevamente el “Himno oriental del Uruguay (sic)” en la voz del tenor Juan Aldea, en un master de 12 pulgadas para la serie “Latin America – A”

Pero la primera voz y composición uruguaya estuvo presente en 1907 con Arturo de Nava en dos master de 10 pulgadas: “El carretero” en los estudios de Buenos Aires el 28 de Diciembre. Description: Male vocal solo, with guitar. Marketing Genre: Spanish (Argentina/Uruguay).

Como vemos, la poesía desde los comienzos de la popularización del gramófono, hizo un mojón por estas tierras a la hora de su uso.

Pero todo esto ocurría afuera del país. En 1903 las casas Dellazoppa y Morixe comercializan los primeros fonógrafos en el país, en 1922 comienzan las primeras emisiones radiales y es recién en 1938 que Enrique Abal Salvo funda el sello “Son d’Or”, (Sondor SRL a partir de 1948) que únicamente realizaba en los primeros años grabaciones en discos directos a particulares (discursos, propagandas comerciales y música). En 1941 comienza la reproducción industrial de discos de pasta y por primera vez en 1944 comienza a editar comercialmente trabajos producidos por su propio sello. En el año 1954 produce el primer disco de 45 rpm de Latinoamérica y en el 60 es la empresa que produce el primer disco estéreo del país. A partir de la década de 1960 en adelante se establecen varios sellos discográficos en el mercado: Antar, Telefunken, Clave, Orfeo, De la Planta, Tonal, América Hoy, entre otros. Los discos directos se usaron además para enviar por correo postal mensajes hablados y algún que otro poeta registró su voz y sus trabajos en estos soportes, como dos acetatos directos pertenecientes al archivo de Manuel de Castro, uno grabado en 1957 con cuatro textos y otro en 1963 con 13 textos.

(Un aparte)

Encontrar en Uruguay experiencias tempranas similares o basadas en los experimentos fonéticos-ruidistas-futuristas de Dziga Vertov en 1916 (Laboratory of hearing - from the rumor of a cascade), Raoul Hausmann en 1919 (Soundrel), Kurt Schwitters en 1922 (Ursonate) o Filippo Tommaso Marinetti en 1936 (Battaglia de Adrianopoli) es casi impensable. Lo más cercano a la poesía sonora, con las salvedades del caso y las definiciones ante dichas, es el LP de 78 rpm grabado en España en 1932 por la declamadora ruso-argentina Berta Singerman quien graba el “Polirrítmico dinámico del jugador de fútbol” (sic) que es en realidad el “Polirritmo dinámico a Gradín, Jugador de football” poema perteneciente al peruano Juan Parra del Riego, quien decía por decisión propia, uruguayo. El polirritmo es un poema

futurista, publicado en 1922 en la revista montevideana Calibán. Además, aportando al intrínquilis cabe señalar que el debut profesional como recitadora de Singerman fue en Uruguay, en el Teatro Albeñiz en 1918 con sólo 17 años.

Pensando en la poesía sonora uruguaya

Desde Zorrilla en adelante, los poetas uruguayos fueron dejando una variada estela de registros grabados de su voz. El recitado, la declamación fue la moneda corriente. En la década del 60 vislumbramos en los recitadores criollos un uso de modismos camperos, la utilización de palabras de raíz indígena que reflejan de manera más “real” el uso del habla en las regiones rurales, ahora fuera de las pulperías y estancias, para tomar su lugar en el gramófono o disco de uso en las ciudades.

Remedio

Reyunála no más ande la encuentres
si te engañó, gurí;
reyunála, no más, pa que en la vida
pueda rírse de ti.
¡Ah, malhaya la oreja e la chiruza
que dispregió mi amor!...
¡No habérsela peláo p´hacer con ella
presiva al maneador!

(José Alonso Trelles “El viejo Pancho)

El Pampa González en “La credencial de niebla” del año 1961 editado por el sello Sondor, Alcides Astiazarán en “Cuatro poetas Orientales” de 1963 por el sello Antar, o Juan Capagorry acompañando al guitarrista y cantante Daniel Viglietti en el memorable trabajo “Hombres de nuestra tierra” de 1964 por el sello Antar. Más adelante Viglietti repetiría esta exitosa fórmula junto al poeta Mario Benedetti en dos oportunidades: en 1985 y 1987, bajo el nombre “A dos voces” y “A dos voces 2”. Ambos trabajos serían reeditados en formato CD en 1994 por el mismo sello Orfeo. Señalemos que Benedetti grabó su primer larga duración en 1968 “Poemas” inaugurando el sello VODAR, un emprendimiento realizado por la editorial Arca para su colección Voces del Arca.

Lo mismo ocurre en registros de poesía lunfarda que pone en la voz la jerga arrabalera. (Por ejemplo Alberto Candéau en “Versos de arrabal y lunfardo” 1970 – sello América Hoy)

A mí no me den pamentos
ni bacanas chiroleras
con guitas y con maneras
como se ven en los cuentos
A mí no me den pamentos:
un mate, un negro de chala;
un canfli andando en la mala
porque el viento se patina,
una yiranta argentina

o una milonga orientala.

(Fernán Silva Valdés –“Décimas al tango de la guardia vieja – fragmento)

Los registros gramofónicos de poesía negrista con usos del bozal u onomatopéyicos recién los encontramos con Alberto Candéau, recitando el texto de Juan José Severino “Candombe” incluido en el LP “Museo Taller – J.J. Severino” de 1964 publicado por el sello Vega. Allí están presentes las onomatopeyas del tamboril leídas en clave de candombe y *“la force percutante du langage parlé”* (La fuerza percutante del lenguaje hablado, Tristán Tzara).

Dale a la lonja moreno
que hay siempre en tu repicar
canciones de los abuelos
que no tienes que olvidar
tucutú cutú
tucutú catá

(J.J. Severino – Candombe – fragmento)

Carlos Páez Vilaró y el disco “Cantos de comparsa” (1971 – sello Orfeo) incluye textos con fuerte impronta bozal, musicalizados por la agrupación Morenada y Páez, pone su voz al final, para recitar el texto “Proclama de Fogatas”. En este camino, su trabajo mejor logrado es el CD “Afrikandombe” editado en el 2000 por el sello MT. Sobre el sentido del mismo escribe su autor: *“...introducir en mi música las palabras de sus dialectos, la música de sus pájaros errantes, el misterio de sus ruidos selváticos las frases de sus cantos interminables.”* Las onomatopeyas, el bozal y los pregones se entremezclan entre cantos, relatos y recitados con un lenguaje inventado por el autor.

Oyé ye yumba
cumba sandumba
en ronda tumba
de tumbaé
Tumba talaca
Suru cuplata
zumba mulata
de marimbé

(Carlos Páez Vilaró – Oyé ye yumba – fragmento)

También Gladys Cancela en su LP “Canto, guitarra y tamboril” 1978 – sello Clave, intercala canciones con poemas entre recitado y cantado, que utilizan el bozal, como el tema “La zumbadera”. Este trabajo lleva en la contratapa una nota escrita por Idelfonso Pereda Valdés.

En el año 1977, durante su exilio en España, Alfredo Zitarrosa logra concretar la grabación de una de sus obras cumbres: “Guitarra Negra”. Un extenso poema musicado, que narra las peripecias y recuerdos desde el exilio. El hecho de que el recitado ocupara toda una cara del larga duración suscitó una

discusión con la discográfica, tal como cuenta Guillermo Pellegrino en la biografía de Zitarrosa: *“A mediados de 1977, Zitarrosa pudo concretar su sueño y editar por vez primera su querida Guitarra Negra. Pero para cristalizar ese anhelo tuvo que atravesar un camino con varias piedras, tal como lo recuerda Bouzas. “Yo entré en contacto con la discográfica Movieplay, con una muy buena persona que era encargada de la serie Gong, por lo cual se solían grabar los autores latinoamericanos. Este hombre nos dio el visto bueno, pero nos dijo que solamente tendríamos cuarenta horas de estudio. Alfredo, que era muy detallista y que en estas cuestiones no le gustaba dejar nada librado al azar, terminó el disco con 120 horas de estudio. En principio, eso no fue un problema; cuando fui a entregar el máster y a cobrar, quien nos había dado el OK percibió que era un trabajo de gran nivel. Enseguida me llevó a ver al director general y a directivos del sello. Cuando esta gente empezó a escuchar la cinta, apareció Alfredo recitando ‘Guitarra negra’. Inmediatamente, se hizo un gran silencio, se notaban las caras de extrañeza. Al poco rato, el director general se despachó con un furioso ‘¡Hombre, pero este tío no canta!’, enseguida se sumaron otros directivos y se armó gran discusión, me endilgaban que los habíamos estafado. Había que ver la cara del pobre tipo que nos había contratado... En un momento de la discusión, cuando vi que estaba todo perdido, me puse firme y empecé a gritarles que eran unos frívolos, que ahí estaba el sentimiento de los 7.000 presos de la dictadura. De a poco fueron cambiando su postura hasta que el director general me dijo: ‘Bueno, hombre, tampoco es así como usted dice’. ‘Entonces tiene que saber que en este disco también hay una parte cantada’, le contesté. Pusimos el lado B y empezó a sonar ‘Stefanie’, quedaron impactados”.*

En el espacio de la música “erudita” encontramos interesantes acercamientos a la poesía sonora. Entre 1951 y 1961 el compositor Luis Campodónico, ejecutó piezas que usaban técnicas inter-mediáticas. La más lograda fue “Misterio del hombre solo” llevada al escenario en 1961. La misma integraba canto, recitación, monólogos, música en vivo, cintas magnetofónicas grabadas, metrónomos amplificadas, danza, teatro, pantomima y luces.

Más adelante mencionaremos el trabajo de Miriam y Juan Accame, ambos vinculados a la música erudita y a la poesía sonora, con interesantes trabajos grabados en 1969.

El teatro también tuvo un acercamiento al espacio multimedia. En 1966 Ernesto Bernardo Bergeret organiza una serie de propuestas llamadas “Conciertos Beat” y en 1969 Horacio Buscaglia organiza una serie de shows llamados “Musicaciones”. La puesta oral de los textos poéticos tuvieron una fuerte impronta en lo performático y lo teatral. A partir de los últimos conciertos organizados por Buscaglia, el sello “De la Planta” lanza en 1971 el LP “Musicación 4 ½”, el cual incluye grabaciones realizadas entre 1966 y 1969 de algunos de los grupos participantes, e incluye textos recitados por Horacio Buscaglia, grabados para la ocasión. Y si bien tienen un alto corte surrealista y transgresor, su puesta oral no pasa de la simple mimetización de lo escrito.

En la música beat y el rock también se experimentan acercamientos a la poesía y a su puesta oral, pero ésta, no sale de los parámetros declamatorios comparables a los usados por el recitador criollo.

En 1968 se edita un EP producido por el “Teatro el Galpón” con parte del repertorio del musical “Libertad libertad”, registrado en la misma sala. La obra se fue ampliando al incorporar nuevos textos, lo que llevó a reeditar la grabación, por parte de la institución en 1971, pero nuevamente, lo poético se mantiene en un plano recitativo y declamación teatral.

Leo Antúnez graba en 1971 un simple editado por el sello “X” y en el 72 saca un LP por el sello “Macondo” llamado “Un tal Leo Antúnez”. Lo novedoso de la propuesta es la utilización de bandas soportes de rock progresivo y una lectura performática agresiva de los textos, sin llegar a convertirse en poesía sonora. En el mismo sentido señalaremos el tema “El juglar y yo” del grupo Psiglo, grabado en Buenos Aires en 1974, pero publicado recién en 1981 por el sello Clave. En el año 1978, el sello SEM edita el álbum “El Profeta, de Khalil Gibran” perteneciente al tecladista Armando Tirelli, integrante del mítico “Sexteto Electrónico Moderno”. Allí, en medio de potentes melodías y riff de rock sinfónico, recita textos del poeta libanés, publicados en 1923.

Cantatas, obras de teatro que utilizaban el recitado fueron llevados al registro fonográfico en estos fermentales años. (“La batalla de Las Piedras” 1968 – sello Sondor, “Chau Ché” obra estrenada en 1968 – sellos América Hoy, Amanecer y Argentores, este editado en 1972, “Cantata del pueblo” 1972 – sello Macondo) Aunque cabe reseñar que en estos casos la puesta oral del texto esquivó la reflexión sonora sobre sí mismo.

Rewind

A través de una extensa epístola enviada por Miguel Ángel Olivera, podemos reconstruir, desde su punto de vista, un panorama de la puesta oral del texto anterior al grupo poético Vanguardia (1963 – 1973) del que fue fundador. Grupo que en uno de sus manifiestos rezaba: *“Sí, Celaya, es verdad, la poesía es un arma cargada de futuro...pero ayudala también con una carabina, porque el fuego cruzado siempre es más efectivo...!!”*

Entre el 40 y el 60 la poética oral estaba orientada a lecturas realizadas en tertulias en sitios como “El Ateneo”, “La Casa Americanista”, “Amigos del Arte” o en “AUDE” sitios correctos para una poesía academicista. También recuerda alguna peña organizada por Humberto Zarrilli en “Meridón” o en alguna otra confitería de moda. A veces el acto literario – recuerda Olivera – era *“adornado con un pianista de concierto, un guitarrista de escuela, un violinista de orquesta sinfónica, etc. con repertorio clásico, o alguna cantante lírica que gritaba sus arias en alemán o italiano...Los autores regalaban sus libros y deseaban que les pidieras un autógrafo...se conformaban con "eso"...”*

Ya a comienzos del siglo XX la declamación poética era un espectáculo que llenaba teatros. En general los escritores preferían que sus textos fueran interpretados por profesionales. El arte de la declamación era una parte del oficio de actor, por lo que algunos de los más reconocidos provenían de la Comedia Nacional o de la Escuela Nacional de Declamación u otras academias privadas. Actores o actrices como Margarita Xirgú o Alberto Candéau eran puntos altos en la referencia erudita del uso del momento.

Olivera señala algunas excepciones, poetas que leían sus propios textos sin llegar a la sobreactuación declamativa. Sabat Ercasty, Roberto Ibáñez,

Generoso Medina, Angel Falco pese a sus años, Sarandy Cabrera, Concepción Silva Bélinzon, Juana de Ibarbourou, Héctor Silva Uranga, entre pocos.

Pero: *"lejos estaba aquella etapa de Zorrilla inflamando pasiones patrias en sus recitales masivos y oficiales, o los furiosos poemas rimbombantes de Angel Falco encendiendo la ira de masas obreras reunidas a escucharlo...Eso no lo viví, me lo contaron...Todo era íntimo, elitista, de iniciados..."de culto", diríamos hoy...No "había" poetas populares, no se les veía, no se les escuchaba...La mayor parte de la actividad se desarrollaba en revistas o en instituciones...en coquetos áticos de librerías (Atenea, Castellanos) o en escritorios de grandes imprentas(Barreiro, Monteverde)" recuerda Olivera.*

En ese momento a los declamadores del polo "culto" se les contraponía los "recitadores" desde el campo popular. Vinerías turísticas y peñas folclóricas tenían sus recitados en las voces del "Indio Apachaca" (desde argentina) o Paco Trelles por ejemplo, por lo general a capela o en algunos casos un acompañamiento mínimo en la guitarra. Osiris Rodríguez Castillo intercalaba poemas con canciones. Carlos Molina, los hermanos Washington y Raúl Montañés o Héctor Umpiérrez.

Quienes vendrían en la década del sesenta a intentar marcar una diferencia, buscan otras opciones. El propio Miguel Ángel Olivera realiza un curso en la "Escuela de Locución" de Macció-Ramuñán. Allí se egresaba *"a los dos años con título, trabajo concreto en alguna radio y un traje a medida, camisa y corbata para empezar a laburar...todo incluido en el precio del curso(!!)..."*

Otros como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti o Salvador Becquer Puig fueron locutores egresados de la escuela de Hugo Martínez Trobo, quien dejó dos discos larga duración, uno sobre cuentos de Horacio Quiroga (Ayuí – 1971) y otro sobre cuentos de Mario Benedetti (Ayuí 1972)

La radio fue un nuevo media, aprovechado en principio por la política y luego por el marketing. La poesía tuvo su lugar en el dial uruguayo y así lo rememora Olivera: *"Acá estábamos aún bajo la influencia hispana del recitado con guitarras: en el dial uruguayo convivían 3 (!!) audiciones semanales de poesía: la de Marcial Manent "Voz y emoción para el verso" (sic), un gallego que recitaba todo el repertorio de Rafael de León y Cía, apoyado en grabaciones de guitarras andaluzas...un tal Miguel Moya, un chileno engolado y lírico que nos descerrajaba Nervos, Nerudas, Rojas y Mistrales con música de concierto de fondo...y más humildemente Alfredo Garet, un criollo entusiasta que nos daba micrófono a los pibes de entonces (entre otros Melba Guariglia, Jorge Meretta, Abel Piñeyro, Delia de Horta, Gladys Cancela, y un servidor) para decir nuestro versitos en vivo, al aire y en seco..."*

Olivera hace otra mención interesante y es su asistencia a la flamante Casa de la Cultura del Prado, creada por Daniel Fernández Crespo durante su jefatura en el Colegiado en 1963. Ese importante punto de referencia cultural contaba con un archivo sonoro *"del carajo...americano, selecto, raro: podíamos oír cintas con la voz y las interpretaciones de los propios Vallejo, Rulfo, Parra, Rojas, Neruda, Guillén, Octavio Paz y el gran negro peruano poeta "musical" por excelencia: Nicomedes Santa Cruz... Sabíamos de la existencia del Archivo de la Palabra en el SODRE, pero era inaccesible para el uso público: era un "Archivo"..."*

En este fermental caldo de cultivo surge el Grupo Vanguardia (1963) y a lo largo de diez años (hasta el golpe de estado en el 73) propusieron diversas formas de abordar lo poético. La expresión oral de la poesía era una forma

consciente de difundirla por fuera del mercado editorial. El propio poeta se convertía en el vehículo de transmisión, volviendo nuevamente a Mc Caffery: la voz como punto de partida.

Cabe recordar aquí la interesante propuesta de la "Revista Oral" una especie de magazine presencial, "de unas 12 "páginas" por número que consistía en poner en escena Recital de poesía+exposición de cuadros+danza moderna+música en vivo+tallado en vidrio+crítica de obras+escenas de teatro+monólogos+miniconciertos+alzado de cacharros cerámicos en torno+filosofía+denuncia social+técnicas plásticas+escucha de discos+poema colectivo con el público al fin de la "función", etc etc..." como una de las tantas propuestas del Grupo Vanguardia.

Los 60's marcaron también la irrupción de los primeros happenings, en los que lo poético también estaba presente. María Teresa Vila en el 64 en la Galería U, repartiendo bolsitas con poemas para ser leídos por el público o Conrado Silva a mediados de los sesenta, también realizando varias propuestas: Edificio Ciudadela, Teatro Salvo, Club de Teatro, Museo de Artes Visuales.

Todo lo anterior queda en el plano de la memoria, registros o grabaciones de momento no hay o no se conocen su existencia. Para finalizar este anecdotario basado en los recuerdos de Olivera, habría que mencionar a un personaje popular llamado "Menecucho" un veterano que vivía en el Hospital Fermín Ferreira, poeta popular que imprimía sus versos en una imprenta del barrio Palermo, para luego salir a recorrer bares y las calles del centro de Montevideo, voceando sus poemas. Era una figura imperdible durante el carnaval entre los desfiles y los tablados barriales. Vestido como un saltimbanqui, vendiendo a "voluntad" sus plaquetas. Su puesta oral es motivo de recuerdo de quienes lo conocieron. Horacio Ferrer lo recuerda como inspiración en sus comienzos, la frase con la que siempre cerraba sus recitados: "mis versos son malos...pero son míos".

Poesía sonora sonando (primer tiempo, o el tercer núcleo Mc Caffery)

Recién en el año 1969 podemos encontrar registros fonográficos de un tratamiento auto-reflexivo de la voz para la poesía sonora, o sea, de una mayor elaboración y cuidado en la edición a la hora del registro en la puesta oral del texto. El actor Julio Calcagno quién ya había grabado un disco simple de poesía llamado "Diga ¡no!" (sello Mundo Nuevo – 1968, compartido con el grupo folclórico Los Olimareños), graba en 1969 un larga duración "Me gustan los estudiantes" (sello América Hoy) en el que logra un excelente clima en "Cable urgente toda plana" texto del argentino Julio Huasi. Allí lleva al punto oral un cable telegráfico, incluyendo un colchón sonoro sugiriendo el repiqueteo del interruptor y los sonidos producidos por la recepción de onda corta.

La princesa ha gozado seis veces ayer noche
Su hermana se va a casar casar casar
con noble muy bien muy fin muy put
Rey cacao monta en yate estrella cine
se en entran todos muy felices lices lices (fragmento)

La figura de Clemente Padín está indisolublemente ligada a la poesía experimental en el país. Más allá de su trabajo personal, Padín supo aglutinar y

organizar a su alrededor, otro tipo de propuestas. En 1965 inicialmente junto a Julio Moses, Juan José Linares y Héctor Paz fundan la revista y proyecto editorial *“Los Huevos del Plata”* (1965 – 69). En el mismo año que publican su último número, Padín dirige una nueva revista llamada *“Ovum10”* (1969 – 72).

Entre el 18 de Marzo y el 13 de Abril de 1969 en el Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires) y luego entre el 18 de Abril y el 4 de mayo del mismo año, en el Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata), Edgardo Antonio Vigo organiza *“La Expo / Internacional de Novísima Poesía – 69”*. La muestra constaba de tres secciones, una dedicada a libros de autor y revistas experimentales, otra (la más numerosa) dedicada a la poesía visual y objetual y una tercera sección dedicada a la poesía sonora en la que se incluían las obras de quince autores paradigmáticos del género.

Del 8 al 21 de Julio de ese año las dos primeras secciones son expuestas en la Galería U (Montevideo) bajo el auspicio de la revista *“Ovum 10”* y la supervisión de Clemente Padín. La tercera sección se monta en Diciembre de ese año, primero en el Teatro Millington Drake y luego en la 10º Feria de Libros y Grabados bajo el título *“1ª Audición de Poesía Fónica”*. La misma volverá a repetirse en Setiembre de 1970 en el Millington Drake como la *“2ª Audición de Poesía Fónica”*, siempre bajo los auspicios de *“Ovum 10”*.

En Enero de 1972 la muestra sonora cruza los Andes y de la mano de Guillermo Deisler y patrocinada por El Departamento de Letras de la Universidad de Chile, se emite por la Radio Universidad Técnica del Estado (CA – 121) la *“1ª Audición de Poesía Fónica”*, con el material seleccionado originariamente por Edgardo Antonio Vigo y la compaginación y agregados a cargo de Clemente Padín y Juan Daniel Accame. La cinta contiene dos piezas de este último: *“Intermodulantes”* y *“Coronarias”* que grabara junto a su hermana, la musicóloga y docente Miriam Accame. Estas obras además fueron presentadas en la Radio Difusión Oficial Sueca (1970); el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, Argentina (1970) y la Radio Universidad Técnica del Estado, Chile (1972).

Entre el 7 de Febrero y el 5 de Abril de 1972, en la Galería U (Montevideo) la revista Ovum 10 realiza la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, con mayor número de autores. Durante esas fechas se realizan nueve diferentes audiciones de poesía fónica (cuatro en Febrero, cuatro en Abril y una en Marzo) con un total de treinta y un autores en el campo de la poesía sonora y cincuenta y ocho audios diferentes.

La muestra es finalmente empaquetada para viajar al Museo de Bellas Artes de Chile, que estaba a cargo de Nemesio Antúnez. En Junio del 73 en Uruguay y en Setiembre de ese año en Chile se producen golpes de estado, que instauran gobiernos militares. La represión, los encarcelamientos, las desapariciones, los allanamientos, también logran hincar su diente en la muestra y la misma desaparece sin dejar rastros.

Recientemente el investigador chileno Felipe Cussen halló en los *“Archivos Guillermo Deisler”* la cinta usada para la transmisión en la Radio Universidad Técnica del Estado en Enero de 1972. Este hallazgo permite la incorporación de esas piezas perdidas para el registro de una gramática de la poesía sonora uruguaya. Las mismas fueron digitalizadas y se presentaron en la *“2ª Audición de Poesía Fónica”* el 13 de Julio del 2013. Esta actividad formó parte del proyecto “Fondecyt Regular Samples y loops en la poesía contemporánea”,

cuyo investigador responsable es Cussen, contando con el apoyo de el Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

En el invierno de 1970 la poeta Amanda Berenguer graba en su casa cuatro textos improvisando su puesta oral, la autora lo explica de la siguiente manera: *“...formas de dicción diferentes: utilizaría algunas vocales de modo grave como la A o la O y otras agudas así la I o la U y usaría además la estructura silábica para graduar el poderoso significado de las palabras. Las que dan noción de altura, de vuelo, de elevación: agudas; y las que bajan y se hunden y se hacen pesadas: graves. La gravedad es una ley que se cumple. Así estaba entre un problema fonético y otro signifiante.”* El material fue re-editado en los estudios Sondor en Diciembre de ese año y editado recién en 1973 por el sello Ayuí bajo el título “Dicciones”. El material sería vuelto a editar en el año 1998 junto a una extensa lectura grabada para esa ocasión por la autora y que daría nombre al nuevo trabajo: “La estranguladora”

(Otro aparte)

Lamentablemente la irrupción de un gobierno de facto en Junio del 73, llevó a que muchos de los artistas que trabajaban en las áreas interdisciplinarias, sufrieran prisión, exilio e incluso, a algunos luego de liberados se les prohibió la tarea artística. Los que trabajaban en las construcciones de la poesía sonora en el país vieron truncado el desarrollo de este promisorio comienzo.

Rebobinando (rewind 2) recomenzar de nuevo (segundo tiempo)

La dictadura enclaustró personas pero no impidió que siguieran creando. Nuevas generaciones de artistas comenzaron a transitar en áreas interdisciplinarias, la performance, la instalación, el video-arte son nuevas herramientas que incluyen el texto y la poesía en su puesta oral. Pero como siempre, la recitación o declamación va sobre formas tradicionales de expresión.

En torno a los músicos del grupo “Núcleo de Música Nueva” y a los que investigaban sobre la música concreta, el serialismo y las nuevas vanguardias musicales, se produce un acercamiento en la década del 70 a las propuestas de la poesía sonora, ya que hay un parentesco entre el surgimiento de estas corrientes en las metrópolis.

Para solamente nombrar algunas piezas de referencia en estos años basta señalar “Equus” de Conrado Silva grabada en 1976 (sello Tacuabé, 1978), “A3 o sugerencias para violín, viola y sintetizadores” de Renée Pietrafesa grabada en 1979 (sello Sondor 2007) o una de las más logradas en este campo: “Trovatura” del poeta y músico Carlos Pellegrino de 1979 (sello Tacuabé 1987). Señalemos además, a instancias de Coriún Aharonián, la edición en el año 1978 por el sello Tacuabé, dentro de su serie Música Nueva, un larga duración llamado “La voz, La palabra”, con piezas sonoras y fónicas que incursionaban en textos de Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Olga Savary y César Pavese.

En el campo musico-popular, la poesía musicada o cantada encuentra un lugar propicio para los espectáculos acústicos y debido a la censura, la anfibiaología poética se usó como vehículo de denuncia. Durante este período

(1973- 1984) se desarrolló una corriente de música urbana autodenominada "*Canto popular*" que si bien no buscó trabajar de manera consciente la poesía sonora, algunos de sus integrantes, participaban en el entorno del compositor y musicólogo Coriún Aharonián. Podemos encontrar entonces piezas, cuya estructura y realización escapan a los cánones populares y se insertan casi subrepticamente en las discografías comerciales.

La musicalización realizada por Jorge Lazaroff del poema de Mercedes Rein "El afilador" en su primer disco solista de 1979, nos acerca a los conceptos de la poesía sonora y esto se logra aún más en el tema "El ojo" de su autoría, publicado en 1985 en el álbum "Tangatos", ambos publicados por el sello Ayuí.

En el año 1982 el poeta Atilio Duncan Pérez, más conocido como "Macunaima" produce un larga duración llamado "Los caballos perdidos" (sello Sondor), en él encomienda a una serie de amigos, músicos y actores, el arreglo de sus poemas. Todos estos trabajos igualmente siempre estuvieron ligados a la poesía musicalizada o cantada. Entre ellos Lazaroff y Leo Maslíah son quienes realizan los arreglos más arriesgados para las voces, pero es el actor Julio Calcagno junto al director Fernando Condon quienes se aproximan e instalan de a momentos sobre construcciones propias de la poesía sonora: "Para la buena memoria", "La afirmación del alba".

Finalizado el período de facto, es a partir de 1985 que integrantes del grupo editorial UNO, que se habían destacado llevando la poesía en vivo a diferentes lugares alejados de la academia, empiezan a trabajar lo performático en sus puestas en escena y nuevamente llevan la poesía musicada hacia el espacio de la poesía sonora. Realizan un registro en formato cassette, publicado por el sello Ayuí en 1986 llamado "Si el pampero la acaricia" allí son Luis Bravo y Héctor Bardanca quienes elaboran propuestas netamente dentro del campo de la poesía sonora. "*Claraboya sos la luna*" de Bravo, en el que en un extenso recitado intercala otra voz en portugués y variados efectos a su voz que le otorgan diferentes texturas a la misma, trabajando también la altura y diversos matices a la vocalización. "*El verdugo pródigo*", "*Procesos capitales*" y "*Poesía sádico anal*" de Bardanca, exploran dentro de las superposiciones, los filtros de voz y la estereofonía. Además, dentro de la propuesta de Bardanca, colaboran Jorge Lazaroff interpretando el texto "*Respiraciones*" y el grupo "Asamblea ordinaria" (Adriana Lamanna, Marcelo Aguiar, Carlos Giráldez y Francisco Rey) interpretando "*cada vez cadáver*" en donde ambas musicalizaciones entran dentro del juego de la experimentación del texto sonoro y la poesía musicada. Daniel Bello y Miguel Ángel Olivera son otros de los integrantes del cassette. El primero utiliza el recurso de superponer recitados a música y canción en el texto "Camarine" junto al músico Benjamín Medina. Y Olivera en una estética netamente tanguera se acompaña del bandoneonista Baudillo Bello. En el texto "*Orquesta y canto para proponerle al tango*" utiliza varias técnicas: recitado, musicalización y superposición. Agamenón Castrillón también interpreta un largo texto: "*Poema sobre el poema que IVA (incluido) en este fonograma*" en donde la oralidad recorre diferentes cadencias, ritmos, pasa por el canto y se superponen pequeños efectos sonoros. Gustavo Wojciechowski también integra la grilla del cassette. Su apuesta oral sin artificios, hace una mayor apuesta al humor y al casi surrealismo de las historias, de una forma que recuerda los "*mojos*" de Horacio Buscaglia. Wojciechowski más conocido por "Maca", durante esos años, realizó varias presentaciones de sus libros en

teatros, acompañado por músicos, actores ,performers y lecturas simultáneas convirtiendo dichos espectáculos en pequeñas muestras multimediales. “*Que nos quiten lo sufrido*” en 1985 “*Sobras completas*” en 1986 o “*El ganado está perdido*” en 1996 entre tantas. Cabe reseñar que la grabación de “*Si el Pampero la acaricia*” estaba dedicada a “*Los Huevos del Plata*”.

El año 1985 también ve espectáculos conformados por diferentes tipos de propuestas artísticas. En el Teatro del Anglo se suceden varias puestas en escena del ciclo Cabaret Voltaire en el que se intercalaban músicos y poetas.

En el año 1987 el músico Andrés Bedó graba un trabajo solista de corte experimental titulado “Yo sé que ahora vendrán caras extrañas” editado por el sello Ayuí. Allí encontramos una pieza emparentada a la poesía sonora, una larga improvisación instrumental matizada por la lectura de fragmentos del libro “La vida breve” (que le da nombre al tema) de Juan Carlos Onetti y un poema incluido en el mismo “La vie est brève”.

También en 1987 el poeta Javier Barreiro realiza en una vieja casona abandonada la propuesta “Poema / acción en 5 tiempos” En un artículo aparecido en Diciembre de ese año en “Brecha”, Luis Bravo lo rememora de la siguiente manera: “*Se utilizaron cinco zonas de la casa que a modo de itinerario (el público fue guiado por un ayudante con farol) el autor fue poblando con lecturas o breves acciones. Se utilizaron andamios, escaleras, rejas, un sótano-catacumba iluminado con velas, un jardín en ruinas y se regresó al lugar de origen. El juego consiste en que además de los textos todo lo que allí va sucediendo adquiere tantos significados como cada espectador pueda ir sintiendo o imaginando. El recorrido estuvo apoyado con un “tejido sonoro” a cargo de León Biriotti (oboe) y C. Weiske (contrabajo).*”

El 87 vería también a un Bardanca, que recuerda: “*Cuando realizaba mis primeras performances, a las que me costaba llamar así en esa época, usaba una máscara de viejo pelado y entre otros textos presentaba éste (El saltarín Jack Flash / Transcreación de Jumping Jack Flash de Jagger y Richards) de los Rolling, y mientras lo interpretaba a voz pelada, el pelado aquel giraba una manijita de uno de esos verdaderos jumping, que yo le había sustraído a mi sobrino Diego. Para cuando decía el último “Es brutal”, la cabeza de Jack saltaba y era un Flash*”.

El año 1988 es recordado por el famoso “Arte en la lona” evento organizado por Rosario González, Gustavo Escanlar y Carlos Muñoz, en el Palermo Boxing Club del 14 al 25 de Abril, presentado como “respuesta” a la “Muestra Internacional de Teatro” realizada durante el mismo tiempo. Allí participaron una variada gama de propuestas artísticas. Rock, punk, música hindú, plástica, yoga, mimos, performance, teatro, poesía. Mencionemos sólo la performance de Clemente Padín junto a Antonio Ladra: “Por la vida y por la paz”, una violenta acción en la que Padín destruye a golpes un maniquí mientras los va contando en voz alta (referencia a los desaparecidos en la última dictadura) y “El hombre desnudo” de Héctor Bardanca, quien se va quitando toda la ropa mientras recita el extenso texto.

En el año 1988 también se verá la conformación de otro grupo poético llamado “Fabla” conformado inicialmente por Víctor Cunha, Atilio Pérez da Cunha, Elder Silva y Luis Pereira entre otros. Sus actividades transitan por llevar el poema en su expresión oral a ámbitos no tradicionales de la lectura (fábricas, sindicatos, cooperativas, centros barriales) varias de sus propuestas suponían acciones performáticas. Desde lecturas sobre escaleras en medio del tumulto

de ferias vecinales a su recordada participación en Noviembre del 88 en el encuentro “¿Qué hacer por amor al arte?” organizado por el Partido Comunista uruguayo y que contaba con figuras literarias importantes de la región. Allí los antes mencionados junto al músico Eduardo Darnauchans, luego de leer fragmentos de “Tabaré” de Juan Zorrilla de San Martín, arrancaban las hojas del libro y las comían.

En Julio de 1989 en el Instituto Goethe se presenta “Igitur – homenaje a Mallarmé” una puesta multimedia ideada y dirigida por Clemente Padín. En el centro del escenario, sobre un televisor con la pantalla para arriba, cuelga del techo un móvil de letras de gran tamaño. Sobre una de las paredes laterales Padín (con un pequeño monitor encendido sobre su pecho) irá construyendo sobre un panel la palabra “Igitur” con letras que le serán alcanzadas por los bailarines Julia Gadé y José Claudio, quienes desarrollarán una coreografía alrededor del móvil. Todo esto a su vez es proyectado en otra pared, en circuito cerrado. Ese mismo año Fernando Álvarez Cozzi (quien había manejado las cámaras junto a Enrique Aguerre) edita en formato VHS el video “Igitur” en el que además de la música de L.D. Gregory se le agrega una grabación de Eduardo Prous leyendo “Una partida de dados” de Mallarmé.

Álvarez Cozzi, pionero del video arte en el país, incluyó en muchas de sus obras, la utilización de la voz y su manipulación a la hora de editar las imágenes. “Performance para dos actores, video y juguete mecánico” es un trabajo realizado por el grupo “Teatro – Danza” en 1983. En 1984 lo graba en su estudio y lo edita junto a lecturas del “Manual de Educación Moral y Cívica” y grabaciones de marchas militares.

Eduardo Acosta Bentos, pionero también en el video arte, supo trabajar sobre la textura de la voz a la hora de la edición sus trabajos. “Nueve metros cúbicos” junto al actor Julio Calcagno interpretando textos de Benedetti o “Cronopios” donde se escucha la voz de Cortázar, el tictac de un reloj, armas de fuego y una radio que busca sintonía. Los dos VHS se editaron en 1984.

En 1989 Luis Bravo registra en estudio un proyecto titulado “Ritual para trece cuadros de lluvia” los textos pertenecían a su libro “Lluvia” publicado en el 88. Lo acompaña en las voces Laura Haiek, utilizando músicas de Egberto Gismonti del álbum “Trem Caipira” basado en la obra homónima de Villa Lobos, además cuenta con músicas grabadas para el mismo a cargo de Jorge Drexler. Este material, completamente dentro de la poesía sonora, recién verá la luz, como material adjunto a la reedición de “Árbol Veloz” en formato CD en el 2009 (sello ediciones DEL cementerio). “Ritual” fue además presentado en vivo, utilizando pistas de audio grabadas, sobre las que el autor trabajaba en directo. Montevideo 1989 (Teatro del Anglo en Junio y Setiembre; Teatro Circular, diciembre); Buenos Aires, Setiembre 1989 (Liberarte); Madrid, 1990 (Círculo de Bellas Artes)

También en 1989, el 5 de Octubre en el Instituto Goethe de Montevideo, Luis Bravo realizó la presentación de la segunda reedición del libro “Los horizontes abiertos” de Clemente Padín publicado por la editorial UNO. En esta oportunidad se había agregado al libro el texto “Descubrimiento del fuego” publicado por Padín en 1969 en la revista “Los Huevos del Plata nº 10” bajo el seudónimo “Antonio Maltéz”. Precisamente Bravo realiza una puesta oral netamente fonética y sonora de este texto. La grabación realizada durante el evento permitió que dicho trabajo se incluyera en diferentes antologías en el

exterior, como la editada por el sello italiano “3 Vitre” en el CD “La voce regina – la voce performance – vocoralità del Novecento”

leE fu: :G
IIIEII
gog gog-
fUUUUgig
El efoguu
gOOOeoeog
Ignibusss
flama
FFFF
Uuu)e
fogu fogo
fog Fog G
ueueuuggo
Ueggg! (fragmento)

Raúl “Ciruja” Montero es un conocido tenor lírico radicado en Alemania que también ha realizado grabaciones como cantante de tango. En el año 1991 el sello Sondor reedita un álbum grabado en Alemania en 1989 por el sello Aliso, titulado “Fools Paradise” el mismo, transita por el free jazz, la electrónica y el avant garde, está liderado por el reconocido guitarrista alemán Toto Blanke y el propio Montero. El tema “Locos de la ópera” es un cruzamiento de géneros en el que lo textual, desde lo hablado, recitado y el canto operístico lo ponen en el filo de la poesía sonora y la fusión experimental.

El año 1991 contiene un evento muy interesante realizado en el Cabildo de Montevideo, llamado “Arte de Marte”. La propuesta incluía poesía y performance, organizada por el grupo de acción poética “Los Malditos”, conformado por Gabriel Richieri, Daniel Vidal y Luis Volonté. (Más adelante recordaremos una anécdota contada por Bardanca)

En el año 1993 Héctor Bardanca publica un cassette llamado “El último capítulo de la historia del mundo” (sello Perro Andaluz) Un trabajo que incluye registros de poesía sonora, recitada, performática y polipoética. El clásico “El hombre desnudo” que incluye voces, secuenciadotes y percusiones varias. Además señalamos los poemas “The last whoman” junto a los niños Valentina Garín y Santiago Bardanca en un verdadero *tour de force* recitativo, “Furia Sudamericana” (junto a Víctor Guichón y a la que volveremos más adelante) y “Congo Boreal” (una composición fónica realizada junto a Luis Bravo a partir de un texto e Richard Garín). Sobre “Congo Boreal” recuerda Luis Bravo: *“el Congo Boreal fue estrenado por nosotros en octubre de 1989 en el local de la Agrupación Pregón (en la calle Jackson) adonde fuimos invitados por el poeta Rolando Faget, por aquel entonces secretario de Alba Roballo, también poeta. Salvo ellos dos, el resto del público de aquel comité recibió con helado asombro aquella propuesta fónica y lúdica que interpretamos con un atuendo tropical. El Congo Boreal fue interpretado desde aquel entonces en muchísimos otros espacios”*. También fue presentado en vivo por ambos en 1992 en el ciclo TEATROFF, durante el “Encuentro de teatro rioplatense”. Además formó parte de los tres videos rodados por Eduardo Casanova y dirigidos por el propio Bardanca, de “El último capítulo de la

historia del mundo” en soporte VHS que se distribuyeron de forma privada y que fueron presentados en Cinemateca uruguaya. El texto “g” se publicó como plaqueta en 1987 por ediciones UNO, clara intencionalidad fonética y fuerte contenido visual.

G mayúscula
g con giba
negra g
[de bong]
de ghetto
con ojos de gong
o de gigoló
guturalmente marginada (fragmento)

Sobre la grabación de este trabajo cito la anécdota que relata Bardanca en *“Función de onda”* respecto a la participación de Marosa Di Giorgio en “Oración para el Dios macho”: *“Marosa grabó en primera toma la interpretación de este poema, que fue realizada de una manera magistral en base a un trabajo de arduo ensayo en su casa según me dijo y con una demostración de pasmosa habilidad performativa en el momento de la toma.... El día de la grabación Marosa tenía una buena cantidad de pulseras que por supuesto no quitó de sus muñecas y sonaban mientras movía sus brazos apoyados sobre la mesa frente al micrófono, donde leía el texto desde unas copias que sostenía en sus histriónicas manos con dedos anillados. Creo que el tenue tintineo de pulseras di Giorgio Médicis le otorgó un plus de brillante distinción a su notable interpretación que logra establecer un paradigma más que performático druídico a través de la Oración...”* La propia Marosa grabaría sus textos en el cassette “Recital Diadema” publicado por Ayuí en 1994, manteniendo ese aire casi místico según Bardanca o casi como esa primera estructura arcaica o mágica que señalaba Mc Caffery.

En 1993 Luis Bravo y el performer- poeta Gabriel Richeri se presentan en el Pub Amarillo dentro de lo que fue el “1º Festival de poesía hispanoamericana en Uruguay”, allí desarrollaron una compleja performance titulada “La segunda O del ojo”. En ella Bravo entrecruzó el recitado con el toasting típico de los deejey mientras manipulaba un reproductor de vinilos. El registro en VHS fue editado por Eduardo Lamas e incluido en la edición en formato DVD de “Árbol Veloz” en el 2007 (ediciones DEL cementerio).

Durante el “1º Festival de poesía hispanoamericana en Uruguay”, organizado por Ediciones de UNO participaron además Clemente Padín, la bailarina, poeta, performer Violeta Lubarsky y el músico Fernando Aldao, ambos argentinos, con una propuesta multidisciplinaria y Héctor Bardanca quien presentaba *“El último capítulo de la historia del mundo”*. Allí además, Bardanca junto a Víctor Guichón presentaron una performance que estuvieron realizando desde el 90 hasta el 2000: “Furia Sudamericana” o llamada también “El terrible bañado” que según su propio autor, la clasificaba como un ritual de duelo *“posneocriollista”*. Dicha pieza tiene la anécdota memorable, cuando fue realizada en “Arte de Marte” en el 91. En un momento previo a un duelo con cuchillos que realizaban los performers, Bardanca le ofrecía a los presentes su arma blanca por el mango, en esa oportunidad se encontraba el poeta Víctor

Cunha entre el público y cuando Bardanca le ofrece el cuchillo, recuerda el autor que: *“saca de entre sus ropas una sevillana así de grande, ¡zap!, la abrió, y tomándola por la hoja me la ofrece. ¡Chau! Terminé performeando a doble corte. Todo el Cabildo cagándose de risa. Esa vez le gané a mi Víctor con el cuchillo del otro Víctor que inmediatamente de terminada la junción se apersonó a retirar su material “de utilería” que inmensamente le agradecí.”* Entre Diciembre de 1994 y Junio de 1995 el poeta Luis Bravo junto al músico Álvaro Pasquet graban “Árbol Veloz” poemas musicados leídos de manera performática, donde son acompañados por los músicos Jorge Drexler, Emil Montgomery, Claudia Méndez Caldeira y Laura Haiek en voces. Este material recién será publicado en cassette por el sello Ayuí en 1998, al mismo tiempo que se publica como libro que contiene un CD rom multimedia interactivo (primera publicación de este género en el país) armado por Silvina Rusinek, donde participan una veintena de diferentes artistas uruguayos. Allí los textos, la música e infovideos proponen un recorrido por una selva imaginaria. Este es un trabajo que marca un mojón en el uso de las nuevas tecnologías en el país. Dicho material fue presentado en 1996 durante las “Jornadas Rioplatense de Poesía Experimental” organizadas por la Comisión de Cultura de AEBU durante tres días en el mes de Octubre.

Dichas jornadas llevaron por título “Multimedia” allí participaron los principales exponentes en esta nueva área en el Río de la Plata. Participaron Clemente Padín, Favio Doctorovich, Álvaro Mouré, Jorge Etchenique, Carlos Estévez, Humberto Primo, Héctor Bardanca, Roberto Cignoni, Luis Bravo, Lilian Escobar, Gustavo Wojciechowski, Andrea Galiardi, Violeta Benedetti, Jorge Perednik, Gustavo Casenave, Juan Carlos Alonso, Ladislao Pablo Gyori, Marosa di Giorgio Y Amanda Berenguer. La performance, la poesía sonora, fonética, digital, la instalación poética y la videopoesía estuvieron presentes.

Cabe destacar en este panorama, que el 27 de Junio de 1997, en el Instituto Goethe de Montevideo se presentó el holandés Jaap Blonk, con un recital de poesía fonética, en el que repasaba desde los clásicos a sus últimas composiciones. Parte de una entrevista que le realizara Luis Bravo fue publicada en el semanario Brecha en Julio de ese año. La misma fue publicada en forma íntegra en el libro Nómades y Prófugos de Bravo en el 2002. Sobre el recital reseñaba Bravo en la nota del semanario: *“A lo largo de los últimos treinta años el público uruguayo ha tenido escasísimas oportunidades de escuchar algunas piezas memorables de la poesía fónica, como la “Ursonate” (1927) de Kurt Schwitters, gracias a algunos recitales del Núcleo de Música Nueva y a instancias, entre otros, de Coriún Aharonián.”*

Volviendo a Mc Caffery y algunos ejemplos más

Desde el 85 al 2000 la música contemporánea erudita uruguaya y la música popular han tenido diversos acercamientos (en mayor o menor medida) a la poesía sonora. Las diferentes técnicas y formas de hacerlo nos recuerdan la definición de Mc Caffery que utilizamos al principio. La variedad de los modos utilizados nos recuerdan las complejas interrelaciones a las que pueden someterse la puesta oral del texto.

Como ejemplo señalemos dos composiciones de Daniel Maggiolo: “Esos laberintos, tan nuestros” (1980) “Y en eso te ví, tan perdida” (1989).

En 1994 el uruguayo Conrado Silva publica en Brasil un CD llamado “Espaços Habitados” editado de forma independiente, junto a Anna María Kieffer (voz soprano y recitante) y el propio Silva en voz y sintetizadores, en el que incorporan textos tomados del libro “Galaxias” de Haroldo de Campos, leídos en portugués y en español.

En el año 1989 la edición en cassette del álbum del músico Eduardo Darnauchans “El trigo de la luna” editado por el sello Orfeo, contiene al final del lado 2 y luego de terminado el último tema reseñado, un collage sonoro, con fragmentos de canciones y recitados del autor de una duración de casi dos minutos. No resulta extraño que algunos trabajos al ser editados en cassette contuvieran algún material extra con respecto al disco larga duración, debido a la capacidad de almacenaje en cada medio. Otro ejemplo de este caso es el álbum “Penúltima musicación” editado por el sello Orfeo en los dos formatos, que recoge el homenaje póstumo realizado en vivo en el Teatro Solís en 1991, al músico Eduardo Mateo, Allí interpretan diferentes composiciones suyas. En el cassette aparece el texto “Poema inconcluso a la o” interpretado por su amigo Horacio Buscaglia, un texto donde el sonido de la letra o y su fonetismo, define a el mismo poema.

En Mayo de 1991 el poeta Juan Fernández dirige la grabación de un proyecto titulado “Fractal” en el que se mezclan la poesía sonora, musicada, cantada y la experimentación sonora. Lo acompañaron los músicos Claudio Martínez, Leo Benavidez y Gabriela Fernández. Si bien el trabajo nunca se editó, fue difundido en el programa radial “La Luna” (Enero 1991 hasta fines de 1992. Emisora del Palacio FM) conducido por Jorge Jaluff y Luis Bravo. Este programa brindó un espacio importante a los poetas del momento.

En el año 1994 el sello Ruta 66 edita un cassette titulado “Animaladas nocturnas”. Marcelo Márquez en voz y al piano el ex bajista y tecladista de “Los Estómagos” Fabián Hernández. El dúo llamado Gallos Humanos, ya venía de grabar un demo bajo el nombre “El enano jocosos de la muerte” en el año 1991 y luego, con el nuevo nombre grabarían finalmente en el 2000 un CD titulado “Demo” para luego separarse. Las propuestas en todos los trabajos transitaron por un fuerte recitado performático y una oscura instrumentación, siempre dentro de la poesía musicada. El tema que cierra el álbum “Animaladas nocturnas” titulado: “Mi último deseo” es un interesantísimo collage de voces, algunas reprocesadas, que le confieren al tema una clara definición como poema sonoro. El grupo “Los Estómagos”, en su primer álbum solista de 1985 “Tango que me hiciste mal” generaron en su momento críticas y polémicas, porque en su contratapa había una foto de los integrantes rodeando una tumba de forma melancólica. Y el tema que cerraba el disco: “En silencio” era un poema musicado, con un notorio mensaje depresivo y terminaba de forma abrupta con el sonido de un disparo. La tapa de “Animaladas nocturnas” con una foto de los dos integrantes, muestra a Márquez apuntándose a la cabeza con una pistola.

El poeta Julio Inverso además de publicar en imprenta sus libros, solía mecanografiar sus poemarios, encuadernarlos y hacer varias copias para distribuirlos como obsequios entre sus amigos. También incursionó de manera sistemática en la grabación de cassettes de forma y distribución artesanal. Lecturas de sus textos, utilización de fondos musicalizados y experimentó también dentro del collage sonoro, utilizando en varias oportunidades el mashup con audios televisivos durante los últimos años de su vida. Dijo o

escribió sobre su álgter ego: *"La experimentación de Morgan no tenía fin. Escribía en tarjetas, pegaba fotografías con textos, escribía en forma automática, releía lo escrito, lo grababa y lo escuchaba, corregía o tiraba sin corregir."*

Renzo Teflón bajista y vocalista de grupo "Los Tontos" junto a Eduardo Gómez y Alejandro Gerolmini integrantes del grupo "Zero", graban en 1999 una pieza llamada "Inamix" un collage sonoro sobre audios de propaganda del INAME (Instituto Nacional del Menor) y programas televisivos mas música original.

En el 2000 Luis Bravo graba una versión propia del texto "Anna Blume" de Kurt Schwitters y participa del "Anna Blume Project" organizado por la Cancillería Baja Sajonia de Hannover, Alemania, obteniendo premio a traducción y performance. El mismo es incluido con otros trabajos seleccionados en el CD "Anna Blume und zurück". Ese mismo año la versión es presentada en Montevideo, en varias oportunidades, destacando "Anna Blume & Gallos Humanos" y "Estridencias y poesía", en ambas ocasiones junto al grupo "Gallos Humanos".

También en el 2000 el poeta Agamenón Castrillón realiza una edición autogestionada de una revista llamada "La del mono" la misma estaba acompañada por un CD titulado "Ventanas de mi 1/4 - (recitaje para guitarra y acordeón)" en la que intercalaba en cuatro grandes secciones poemas y musicas acompañado por el músico Abel García. La revista rendía homenaje a Ediciones de UNO, de la cual el autor formara parte.

.....

Sí: *"the very attempt to write a history of sound poetry is a doomed activity from the very outset"* y si bien esta no es la historia de la poesía sonora uruguaya, por lo menos es un parcial bosquejo de las actividades que podrían convertirse en el basamento de la misma.

.....

Las grabaciones mencionadas en este trabajo, buscaban señalar en primer lugar aquellas que tuvieran una clara intención de trabajar en forma consciente el uso de las posibilidades sonoras de la voz y la utilización de las tecnologías en el registro de la misma. Además señalamos otros registros orales de poesía que pudieran servir para realizar una mejor ubicación en el mapeo temporal, más preciso, en la historia del registro sonoro de la poesía en el Uruguay.

De la década del 50 al 2000, quedaron sin mencionar una larga lista de trabajos fonográficos, empresariales o de autor, enfocados más a una lectura mimética del texto, a la hora de su oralización, lecturas declamativas o poesía musicada. En el futuro se confeccionará un catálogo completo de todos los registros vinculados a la poesía oral.

.....

Este trabajo contó con lecturas previas y los correspondientes comentarios que permitieron, ampliar, corregir y direccionar búsquedas, las gracias infinitas del caso a Clemente Padín, Felipe Cussen, Luis Bravo y Héctor Bardanca.

Además, también es producto de la generosa información brindada mediante charlas personales, telefónicas o vía mail con Silvia Guerra, Fernando Álvarez Cozzi, Luis Pereira, Miguel Ángel Olivera, Atilio Duncan Pérez y Gabriel Richieri.

Mil gracias no sólo por su tiempo y los comentarios, sino además por compartir sus archivos de prensa, libros, programas, audios, fotos, videos & etc.

La imagen de tapa es una composición que usa los textos “Tren en marcha” de Alfredo Mario Ferreiro, “Texto V” de Clemente Padín y la tapa del programa “Jornadas Rioplatenses de Poesía Experimental” realizada a partir del “Poema matemático” de Edgardo Antonio Vigo.

La imagen que ilustra el complemento es una fotocomposición lograda a partir de algunos sobres y discos originales, reseñados en el trabajo.

Bibliografía

Libros

Bravo, L. (2002) La boca que suena. En Fondo Editorial Universidad EAFIT (Ed.) *Nómades y Prófugos, entrevistas literarias* (pp. 155-163). Medellín: Editor.

Bravo, L. (2012) Doblando el medio siglo (1950). En Estuario editora (Ed.) *Voz y palabra, historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)* (pp. 29-41). Montevideo: Editor.

Burroughs, W.S. (1974) *The book of breathing*. En OU (Ed) Essex: Henry Chopin

Ciancio, G. (2005) Apuntes para un perfil de una recientísima poesía uruguaya. En Tradinco editora (Ed.) *El amplio jardín, antología de poesía joven de Colombia y Uruguay*. (pp. 157-164)

Olivera, M.A. (2013) *20 poetas de acción y una canción esperanzada* En LoQueVendrá (Ed) *La etapa oral (¿!)* Montevideo: Editor

Paraskevaídís, G. (1999) *Luis Campodónico, compositor*. Montevideo: Tacuabé.

Peláez, F. (2002) Del beat a la protesta beat. En A. Atienza (Ed.) *De las cuevas al Solís (tomo I)* (pp. 123-137) Montevideo: Perro Andaluz.

Peláez, F. (2002) Un 69 de Delfines y Candombe Beat. En A. Atienza (Ed.) *De las cuevas al Solís (tomo I)* (pp. 213-223) Montevideo: Perro Andaluz.

Catálogos.

Aguerre, E. (2007) *La condición video, 25 años de videoarte en Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.

Bentancur, P. (2005) La práctica como crítica. En P. Bentancur (Comp) *Clemente Padín, Catálogo Premio Figari 2005*. (pp. 13-53) Montevideo: Banco Central del Uruguay.

Bravo, L. (1988) Veinte años después. En P. Bentancur (Comp) *Clemente Padín, Catálogo Premio Figari 2005*. (pp. 113-125) Montevideo: Banco Central del Uruguay

Publicaciones periódicas.

Bravo, L. (1987) Poesía en movimiento. *Brecha*. 18 de Diciembre 1987, Montevideo

Bravo, L. (1997) Un performer de primera línea. *Brecha*. 4 de Julio 1997 Montevideo (pp. 19-20)

Kriwet, F. (1963) Textos visuales y textos auditivos. *Humboldt*. N° 15 Año 4, Hamburgo (pp. 32-37)

Padín, C (1987) Poesía experimental uruguaya. *Revista del Sur* N° 1, Año 1, Montevideo (pp. 83-84)

Padín, C. (1993) Panorama de la poesía experimental uruguaya. *Graffiti*, N° 36, Año 4, Montevideo (pp. 53-59)

Otros

Berenguer, A. (1973) Contra carátula del disco simple *Dicciones, Bolsidiscos Ayuí, serie La palabra, A/D 10*.

Olivera, M.A. (2013) *Los tiempos del happening*. Comunicación personal.

Bardanca, H. *Función de onda*. Libro inédito a la fecha.

En línea.

Bakero, M. (2011) *El poeta trabaja con la alucinación*. Disponible en:

<http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/el-poeta-trabaja-con-la-alucinacion/>

Baltar, G. *El canto innovador de los gallos*. Disponible en:

<http://www.rockmusic.org/galloshumanos/nota01.htm>

Bravo, L. (2007) *Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación uruguaya de los 80*. Disponible en:

http://www.aplu.org.uy/varios/Plenarias_Hu%E9rfanos,%20iconoclastas...L_Bravo.pdf

Bravo, L. (2012) Julio Inverso y Gustavo Escanlar: la autoficción dionisiaca de los 90. Disponible en: <http://www.yateconte.com/2012/12/julio-inverso-y-gustavo-escanlar.html>

Burroughs, W.S. (1970) *La revolución electrónica*. Disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/188866984/La-revolucion-electronica-William-S-Burroughs>

Cobbing, C. *Some Statements on Sound Poetry. From Sound Poetry: A Catalogue, edited by Steve McCaffery and bpNichol, Underwiche Editions, Toronto, 1978*. Disponible en:

http://dss-edit.com/bowerbird/McCaffery-bpNichol_Sound-Poetry-A-Catalogue_Underwiche-Editions_Toronto_1978.pdf

Cussen, F. *Del pajarístico al lenguaje de los pájaros*. Disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/181781339/F-Cussen-Del-pajaristico-al-lenguaje-de-los-pajaros>

Cussen, F. *Diálogo en torno a la 2ª Audición de Poesía Fónica*. Disponible en:

http://www.revistalaboratorio.cl/2014/01/dialogo-en-torno-a-la-2a-audicion-de-poesia-fonica/#identifier_1_9577

- Delbene, L. (2012) *La poesía de Luis Bravo Tamudando a su devenir sonoro*. Disponible en: <http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Luc%C3%ADa-Delbene.pdf>
- Encyclopedic Discography of Victor Recordings. Disponible en: <http://victor.library.ucsb.edu/>
- Fornaro Bordolli, M. (2009) *Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguaya hasta 1985* Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/24/tematicos.pdf>
- Gregory, S. (2009) *Intellectuals and Left politics in Uruguay 1958 – 2006 Frustrated dialogue. Cap II- Political unity, Intellectual dispersal*. Disponible en: http://books.google.com.uy/books?id=IE0xN1F6q2YC&pg=PA96&lpg=PA96&dq=arte+en+la+lona%2B1988%2Bpalermo+boxing+club&source=bl&ots=RXWWK6Bh_r&sig=A7VlcT3V8MntOhZ0vf5j6lbFhcs&hl=es&sa=X&ei=tJ7aUtGeDUILsYDABA&ved=0CEQQ6AEwBQ#v=onepage&q=arte%20en%20la%20lona%2B1988%2Bpalermo%20boxing%20club&f=false
- Instituto Nacional de Mujeres. Costa Rica. *Miriam Accame Buonomo*. Disponible en: http://www.inamu.go.cr/index.php?view=article&catid=303%3Acopy-of-biografias-de-mujeres&id=1013%3Amiriam-accame-buonomo&format=pdf&option=com_content&Itemid=1548
- Italiano, J.A. (2013) *Proto-Performance & Arte de acción en Uruguay (1961 - 85) – Ampliada*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/128761247/Proto-Performance-Arte-de-accion-en-Uruguay-1961-85-Ampliada>
- Italiano, J.A. (2013) *Acciones y testamentos proto-performáticos en el Uruguay de principios del siglo XX*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/163197814/Acciones-y-proto-performances-en-Uruguay-a-principios-del-siglo-20>
- Italiano, J.A. (2014) *Sobre la 1ª Audición de poesía fónica – 1969 (una línea de tiempo)*. Disponible en: <http://edicionesdelcementerio.blogspot.com/2014/01/1-audicion-de-poesia-fonica-1969.html>
- Matos e Ferreira, R. *Poesía e tecnologías de informação*. Disponible en: <http://intermedia.wordpress.com/textos/ensaios/poesia-e-tecnologias-de-informacao/>
- Mc Caffey, S. (1978) *Sound poetry – a survey*. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/mccaffery.html>
- Miranda Buranelli, A *La poesía uruguaya de la generación e la resistencia (1973 – 1985)*. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/miranda_alvaro/la_poesia_uruguaya_de_la_generacion.htm
- Murray Shafer, R. (2006) *Radical radio, sound artista*. Disponible en: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/>
- López Lupiáñez, N.(2002) *El pensamiento de Tristán Tzara en el período dadaísta*. Disponible en: <http://www.arteauna.com/talleres/lab/ediciones/Tzara.pdf>
- Palacio Gamboa, M. *Alfredo Zitarrosa: imaginario y transfiguración poética en "Guitarra Negra"* Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=692
- Revista Xul Nº 2 (1981) *La especificidad del lenguaje poético*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/109905315/XUL-n%C2%BA-2>
- Tristan Tzara - Poèmes Nègres, translated from the French by Pierre

Joris. (1976) *Alcheringa, ethnopoetics review*. (pp. 76-113) Disponible en:
http://ethnopoetics.com/pdf/Alcheringa_New-2-1_1976.pdf

Scholz, Ch. (2001) *Relations between sound poetry and visual poetry: The path from the optophonetic poem to the multimedia text*. Disponible en:
http://www.dada-companion.com/hausmann/archive/scholz_2001.pdf

Quaranta, D. *Poema sonoro / música poética. Entre a música a a poesía sonora: uma arte de fronteira*. Disponible en:

[http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU771-220116/apoio/23/sonolog_DQuaranta\[1\] PoemaSonoro MusicaPoetica.pdf](http://webensino.unicamp.br/disciplinas/MU771-220116/apoio/23/sonolog_DQuaranta[1] PoemaSonoro MusicaPoetica.pdf)

Complemento: Al margen - Breviario para la gramática del registro en la poesía sonora uruguaya

- 1910 - Juan Zorrilla de San Martín - Fragmento IV de "La leyenda patria". (Sello: Victor Records, 78 rpm (1910))
- 1932 - Berta Singerman - Polirrítmico dinámico del jugador de fútbol. Texto de Juan Parra del Riego (Sello: Odeón, 78 rpm (1932))
- 1944 - Enrique Abal Salvo - Prueba de laboratorio en el Estudio Sond'Or (Sello: Sondor, CD (2008) – "El sonido de la historia")
- 1946 - Enrique Abal Salvo - Pruebas técnicas en los Estudios Sond'Or. (Sello: Sondor, CD (2008) – "El sonido de la historia")
- 1957 - Manuel de Castro - Consagración de Carmen Amaya. (Grabación en disco directo realizada por el autor, 33 ½ rpm (1957))
- 1961 - El Pampa González - El burrerito santiagueño. (Sello: Sondor, 33 ½ rpm (1961) – "La credencial de niebla")
- 1961 - Luis Campodónico - Misterio del hombre solo - cuadro segundo 9 y 10. (Sello: Tacuabé, CD (1999) – "Campodónico")
- 1962 - Serafín J García - Matrero. (Sello: Antar, 33 ½ rpm (1962) – "Tacuruses")
- 1963 - Alcides Astiazarán - Como el cangrejo. Texto de El Viejo Pancho. (Sello: Antar, 33 ½ rpm (1963) – "Cuatro poetas Orientales")
- 1964 - Alberto Candéau - Candombe. (Sello: Vega, 33 ½ rpm (1964) – "Museo Taller – J.J. Severino")
- 1964 - Juan Capagorry - Pion pa' todo. (Sello: Antar, 33 ½ rpm (1964) – "Hombres de nuestra tierra")
- 1968 - Héctor Spinelli y Jorge Cifré - Club de Teatro - Chau Ché – fragmento de la escena de la muerte. Obra de Amanecer Dotta. (Sello: Amanecer, cassette (1986) – "Chau Ché")
- 1968 - Julio Calcagno - Peatón, Diga No. Texto de Tejada Gómez. (Sello: Mundo Nuevo, 33 ½ simple (1968) – "Diga no!")
- 1968 - Mario Benedetti - Dactilógrafo. (Sello: Vodar, 33 ½ rpm (1968) – "Poemas")
- 1968 - Teatro el galpón - Libertad libertad - Soy un hombre de teatro. Obra de Millor Fernández y Flavio Rangel (Sello: s/d 33 ½ simple (1968) – "Libertad libertad")
- 1969 - Julio Calcagno - Cable urgente toda plana. Texto de Julio Huasi (Sello: America Hoy, 33 ½ rpm (1969) – "Me gustan los estudiantes")
- 1969 - Miriam y Juan Daniel Accame - Coronarias. (Archivo Guillermo Deisler, cinta de carrete abierto, velocidad 7 ½ (1969) - "1ª Audición de poesía")

- fónica")
- 1970 - Amanda Berenguer - Filoso como vidrio roto. (Sello: Ayuí, 33 ½ rpm simple (1973) – “Dicciones”)
- 1971 - Horacio Buscaglia - Perro vertical. (Sello: De La Planta, 33 ½ rpm (1971) – “Musicación 4 ½ “)
- 1971 - Hugo Martínez Trobo - El hijo. Texto de Horacio Quiroga. (Sello: Ayuí, 33 ½ rpm, (1971) – “Horacio Quiroga Cuentos de Horror”)
- 1971 - Páez Vilaró - Proclama de fogatas. (Sello: Orfeo, 33 ½ rpm (1971) – “Morenada, cantos de comparsa de Páez Vilaró”)
- 1972 - Cantata del Pueblo - Oigan el rumor humano. Obra de Alfredo Gravina. (Sello: Macondo, 33 ½ rpm, (1972) – “Cantata del Pueblo”)
- 1972 - Leo Antúnez - Montevideo. (Sello: Macondo, 33 ½ rpm (1972) – “Un tal Leo Antúnez”)
- 1974 - Psiglo - El juglar y yo. (Sello: Clave, 33 ½ rpm (1981) – “Psiglo II”)
- 1976 - Conrado Silva - Equus. (Sello: Tacuabé, 33 ½ rpm (1976) – (“Nueva música latinoamericana vol. 4”)
- 1977 - Alfredo Zitarrosa - Guitarra Negra. (Sello: Movieplay, 33 ½ rpm (1977) – “Guitarra Negra”)
- 1978 - Armando Tirelli - Háblanos De Los Hijos. (Sello: Sem, 33 ½ rpm (1978) – “El Profeta”)
- 1978 - Gladis Cancela - La zumbadera. (Sello: Clave, 33 ½ rpm (1978) – “Canto, guitarra y tamboril”)
- 1979 - Carlos Pellegrino - Trovatura. (Sello: Tacuabé, CD (1999) – “Compositores del Uruguay, volumen II”)
- 1979 - Reneé Pietrafesa - A 3 o sugerencias para violín, viola y sintetizadores. (Sello: Sondor, CD (2007) – “Música acústica, mixta y electroacústica”)
- 1982 - Julio Calcagno - De las raíces - Para la buena memoria - Afirmación del alba. Textos de Atilio Duncan Pérez (Sello: Sondor, 33 ½ rpm (1982) – “Los caballos perdidos”)
- 1985 - Jorge Lazaroff - El ojo. (Sello: Ayuí, 33 ½ rpm (1985) – “Tangatos”)
- 1985 - Los Estómagos - En silencio.(Sello: Orfeo, 33 ½ rpm (1985) – “Tango que me hiciste mal”)
- 1985 - Luis Bravo - Gustavo Wojciechowski – Ciclo Cabaret Voltaire. (Cassette perteneciente al archivo de Luis Bravo (1985))
- 1985 – Gustavo Wojciechowski – Fernando Cabrera – Gustavo Martínez - Que nos quiten lo sufrido - fragmento.(Cassette grabado de consola, perteneciente al archivo de G. Wojciechowski (1985))
- 1986 - Agamenón Castrillón - Poema sobre el poema que IVA(incluido) en este fonograma (Sello: Ayuí, cassette (1986) – “Si el Pampero la acaricia”)
- 1986 - Gustavo Wojciechowski – Presentación de Sobras Completas – Gatos (VHS registro en vivo, archivo de Gustavo Wojciechowski)
- 1986 - Héctor Bardanca - El verdugo pródigo. (Sello: Ayuí, cassette (1986) – “Si el Pampero la acaricia”)
- 1986 - Luis Bravo - Claraboya sos la luna. (Sello: Ayuí, cassette (1986) – “Si el Pampero la acaricia”)
- 1986 - Miguel Angel Olivera - Orquesta y canto, para ponerle al tango. (Sello: Ayuí, cassette (1986) – “Si el Pampero la acaricia”)
- 1987 - Andrés Bedó - La vida breve. Textos de Juan Carlos Onetti. (Sello: Ayuí, cassette (1987) – “Yo sé que ahora vendrán caras extrañas”)

- 1989 - Daniel Maggiolo - Y en eso te vi, tan perdida.(Sello: Tacuabé, CD (1997) – “Después de Maracaná”)
- 1989 - Eduardo Darnauchan - collage. (Sello: Orfeo, cassette (1989). - “El trigo de la luna”)
- 1989 - Luis Bravo - una gota - dijo el cuervo. (Sello: eDc, CD (2009) – “Árbol Veloz”)
- 1989 - Luis Bravo - El descubrimiento del fuego – Presentación del libro “Los horizontes abiertos”. Texto de Clemente Padín (Cassette grabado de consola perteneciente al archivo de Luis Bravo (1989))
- 1991 - Horacio Buscaglia - Poema inconcluso a la O. Texto de Eduardo Mateo(Sello: Orfeo, cassette (1991) – “Penúltima Musicación”)
- 1991 - Juan Fernández - De este lado del cielo. (Cassette demo perteneciente al archivo de Luis Bravo (1991) – “Fractal”)
- 1992 - Renzo Teflón - Inamix. (Sello: Obligado, CD (1999) – “Los Tontos, los archivos secretos del Dr. Teflón”)
- 1993 - Héctor Bardanca - El hombre desnudo. (Sello: Perro Andaluz, cassette (1993) – “El último capítulo de la historia del mundo”)
- 1993 - Luis Bravo - Pub Amarillo - 1º Festival de poesía hispanoamericana en Uruguay - La segunda O del ojo. (VHS editado, archivo de Luis Bravo)
- 1993 - Marosa Di Giorgio - Oración para el dios macho. Texto de Héctor Bardanca (Sello: Perro Andaluz, cassette 1993) – “El último capítulo de la historia del mundo”)
- 1994 - Conrado Silva - Espaço de memória. Texto de Haroldo de Campos (Sello: edición de autor, CD (1994) – “Espaços habitados”)
- 1994 - Los Gallos Humanos - Mi último deseo. (Sello: Ruta 66, cassette (1994) – “Animaladas nocturnas”)
- 1994 - Luis Bravo - El estallido. (Sello: Ayuí, cassette (1994) – “Árbol Veloz”)
- 1994 - Marosa di Giorgio - ¡La hija del diablo se casa! (Sello: Ayuí, cassette (1994) – “Recital Diadema”)
- 1995 - Julio Inverso - Collage 2. (Cassette grabado por el autor (1995) Archivo de edicionesDELcementerio)
- 2000 - Agamenón Castrillón - Atardir del aviador. (Edición de autor, CD (2000) – “Ventanas de mi 1/4, recitaje para guitarra y acordeón”)
- 2000 - Carlos Páez Vilaró – Afrikandombe (Sello: MT, CD (2000) – “Afrikandombe”)
- 2000 - Gallos Humanos - Ojos de cristal. (Sello: edición de autor, CD (2000) – “Demo”)
- 2000 - Luis Bravo - Anna Blume. Texto de Kurt Schwitters (Cassette grabación de estudio (2000) Archivo De Luis Bravo)

Esta compilación de más de cuatro horas de duración fue realizada por J.A. Italiano y complementa este trabajo, puede escucharse online en: <https://archive.org/details/AlmargenBrevarioDeLaPoesiaSonoraUruguay>

La mayoría de los audios fueron digitalizados de vinilos y cassettes pertenecientes al archivo personal del autor de la nota (salvo los indicados) en el “labOratorio – taller de sonido de edicionesDELcementerio”, otros fueron descargados desde la Red, de páginas que comparten audios sin fines de lucro.

Esta primera edición de EL PLACER GRANULADO DE LA VOZ La poesía sonora y sus aledaños en el Uruguay (*Una breve aproximación, 1830 - 2000*) se terminó de corregir en Enero del 2014.